

# Bellissima

*Bellissima* est le titre d'un film de Luchino Visconti de 1951 avec, dans le rôle principal, une Anna Magnani talentueuse et passionnée. La critique le considère comme un film à part dans l'œuvre du réalisateur. « C'est l'unique fois que le cinéaste italien ne s'inspire pas de la littérature, de la musique ou du théâtre » [1]. Déjà, en 1951, Visconti signe une œuvre anticipatrice des dégâts et drames intimes provoqués par la société du spectacle. Dans l'Italie d'après-guerre, Cinecittà émerge comme la fabrique du rêve, prête à broyer les espoirs, les illusions et les vies de celles et ceux qui se laissent prendre par ce monde peuplé d'objets hybrides, miroir aux alouettes, prélude au *plus-de-jouir en toc* [2] caractéristique du XXIème siècle. *Bellissima* n'est pas seulement une dénonciation dramatique du monde du spectacle ; le réalisateur dit au sujet de son film : « Ce n'est pas un film optimiste et l'histoire était un prétexte [...] le vrai sujet était la Magnani : je voulais faire avec elle le portrait d'une femme, d'une mère moderne, et je crois y avoir assez bien réussi, parce que la Magnani m'a prêté son énorme talent » [3].

C'est l'histoire de Maddalena, femme du peuple qui vit avec son mari ouvrier et sa petite fille, Maria âgée de 6 ans. Son appartement se trouve au sous-sol d'un immeuble de 10 étages, dans un quartier de la périphérie romaine et dans l'ennui des soirs d'été, elle écoute par bribes, les voix des acteurs américains, qui viennent, d'un cinéma situé pas loin, jusqu'à elle. Maddalena rêve de ce beau monde, plein de promesse, elle qui vit très modestement et propose ses services d'infirmière à domicile pour aider le ménage.

Une nouvelle vient chambouler la condition de calme apparent de cette vie de périphérie. A Cinecittà, va être tourné un nouveau film et l'on recherche une petite fille entre 6 et 8 ans pour jouer l'un des rôles principaux.

Maria passe un premier casting avec succès. Le spectateur assiste ainsi à l'effet que cette nouvelle provoque chez Maddalena. Dans une scène devant le miroir, Maddalena passe le peigne sur ses cheveux, – le spectateur observe son image de femme populaire, sur deux miroirs différents – , elle dit : « au fond, c'est quoi jouer la comédie ?... *Si là, maintenant je faisais semblant de me prendre pour une autre... et voilà, c'est ça de jouer la comédie* », puis elle regarde la photo de son mari posée sur le bord du miroir, et d'un air légèrement moqueur elle lui adresse un « *tu n'es pas d'accord... toi* », elle rit. Le regard de son mari à cet instant ne fait pas le poids, il est discrédité, réduit à la fonction de maître châtré, il n'est qu'une image dans la photo. Et encore, en s'adressant à sa fille « *toi, écoute ta mère... les autres mères, elles ont beau à parler – ma fille-ci, ma fille-là,... – elles font pas le poids. Toi, tu es ma fille ! Toi, tu peux faire l'actrice, moi aussi, si j'avais voulu* ».

Il y a dans la caméra de Visconti un jeu de regards et de miroirs qui se met en place, Maddalena se regarde dans le miroir, un Autre regard, aveugle, monte sur

la scène, et à partir de cet instant, comme entraîné par l'aveuglement maternel, petit à petit, le spectateur assiste aussi à la disparition de la petite fille. Elle devient floue, son visage disparaît de l'écran jusqu'au dénouement final.

Comme des tableaux, savamment construits et peints par le cinéaste, une série « d'aventures » parfois cocasses, parfois plus dramatiques, nous montrent comment la mère met tout en œuvre pour que sa fille soit choisie comme la prochaine héroïne de la production de Cinecittà. La volonté d'atteindre son objectif met en péril la solidité du couple parental, le lien d'amour du père vers la petite fille, Maddalena engage l'épargne familial servant à bâtir une vraie maison pour payer un escroc afin de « huiler les bonnes portes de Cinecittà ». Rien ne l'arrête.

La petite Maria disparaît peu à peu dans la transformation que sa mère lui impose. Elle devient un objet, un faire-valoir des ambitions maternelles, petit singe maquillé, vieilli, passant d'une main à l'autre, le photographe d'art, la professeure de danse, la couturière, le coiffeur, l'ancienne actrice prodiguant ses conseils pour jouer la comédie, toutes figures du rêve de pacotille. Dans l'oeil de la caméra, on ne voit plus le visage de Maria. Elle apparaît toujours de dos, transportée et manipulée par les adultes, on ne l'entend plus quand elle parle. On l'entend seulement gémir et pleurer : le petit sujet disparaît quand il est pris dans l'intrigue fantasmatique de l'Autre maternel.

La scène du dénouement arrive : Maddalena réussit, poussée par sa volonté irréductible à assister au visionnage des essais. Le casting de Maria se révèle une catastrophe, trop petite et coincée sous le regard aveugle de la caméra, elle n'arrive pas à éteindre les bougies du gros gâteau d'anniversaire qui se trouve devant elle. Le cinéaste et sa troupe commencent à se moquer de la performance de la petite fille. Alors que sur l'écran, Maria enlaidie par le trop de maquillage commence à pleurer, dans la salle, la troupe commence à rire en se moquant d'elle de plus en plus ouvertement. Les rires moqueurs réveillent enfin Maddalena, elle ouvre les yeux, comprend ce qui est en train de se passer et d'un geste de la main rétablit le voile de la pudeur entre ces regards et sa fille. Elle la protège de la dernière humiliation en cachant son visage avec la main.

Maddalena interpelle le cinéaste et sa troupe, elle dit : « *Vous n'avez pas honte de vous moquer ainsi d'une petite fille ?* » L'affect de la honte est ici convoqué. Nous pouvons faire l'hypothèse que Maddalena adresse aux autres la honte qu'elle a ressentie au moment de la découverte de la condition *d'objet regardé* [4] qu'est sa fille. Sa honte pointe son propre regard qui a poussé sa fille à cette place.

Dans la scène suivante on retrouve Maddalena avec Maria dans ces bras, perdue, seule dans une nuit sombre à Rome. C'est le matin quand enfin elle rentre à la maison, son mari l'attend, le réalisateur a changé d'idée, il veut la petite Maria pour son film, le mari donne son accord. Mais Maddalena décide de tout

arrêter, elle a risqué de tout perdre, elle a risqué de se perdre elle-même. La honte dans ce cas n'a pas eu un effet de mortification, bien au contraire, elle lui a donné la possibilité de se défendre, de parler et de retrouver sa dignité. Elle n'a pas été livrée « entièrement à l'œil et au regard de l'Autre. » [5] On peut parler ici d'un usage particulier de l'affect de honte : il vient arrêter le *sans limite* du regard aveuglé de Maddalena.

La dernière scène du film s'arrête sur le visage doux et beau de la petite Maria, qui, apaisée et souriante, a retrouvé enfin son sommeil.

[1]Olivier Père, directeur général d'ARTE France Cinéma, « *Bellissima de Luchino Visconti* », 26 mai, 2019, site internet, ARTE.tv

[2]Lacan J., *Le Séminaire*, Livre XVII, *L'envers de la psychanalyse*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, coll. Champ freudien, 1991, p. 93.

[3]Bruno Villien, *Visconti*, Calmann-Lévy, 1994.

[4]Lacan J., *Le Séminaire*, livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, coll. Champ freudien, 1973.

[5]Lacan J., *Le Séminaire*, Livre IV, *La relation d'objet*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, coll. Champ freudien, 1994, p.227.